KURT PFISTER
DEUTSCHE GRAPHIKER DER GEGENWART



KLINKHARDT & BIERMANN VERLAG
LEIPZIG

DEUTSCHE GRAPHIKER DER GEGENWART

Zugleich mit der Auflage wurde eine einmalige Vorzugsausgabe in hundert numerierten Exemplaren hergestellt. Dieser Ausgabe wurde eine handschriftlich signierte Originalradierung von MAX BECKMANN beigegeben. Steindrucke und Holzschnitte wurden in der Handpresse hergestellt.

DEUTSCHE GRAPHIKER
DER GEGENWART

VON

KURT PFISTER

MIT 23 KÜNSTLER-ORIGINALBEITRÄGEN UND 8 REPRODUKTIONEN

LEIPZIG 1920
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

I.

Das graphische Blatt verwirklicht Harmonie zwischen Anschauung und Gestalt, Wirklichkeit und Idee, Welt und Form.

Es steht, runde und unbefangene Ganzheit, mitten zwischen der Handzeichnung, die unmittelbarste Eingebungen von Phantasie und Natur spiegelt, und dem malerischen oder plastischen Werk, wo viele Schichten sich loslösten, ehe Form wurde.

Gleichviel ob die Kreide leicht und doch nicht ganz so widerstandslos wie Feder oder Blei über den Stein gleitet; das Messer sich in die hölzerne Tiefe bohrt, mühsam ackernd und mit jedem Schnitt eine endgültige, nicht rückrufbare Silbe artikulierend; ob Nadel und Grat scharf und metallen in die Fläche sich graben: immer ist es Ganzheit und Improvisation zugleich, fließendes Gewebe und erstarrte Substanz. Tiefsinniges Gleichnis einer Zeit, die zum Monument strebt und im Entwurf sich erschöpft.

* * *

Dem deutschen Künstler ist die Form der Zeichnung — das Wort nun in einem allgemeinen Sinne, als Projektion der Welt in die Linie begriffen — als organische Gebärde gegeben; wie der Romane malerisch, der südliche Mensch plastisch sieht und formt. Das Schema ist natürlich, da es nur den Typ fasst, gewaltsam; es gibt Überschneidungen und Sonderfälle. Die Regel besteht.

Man kann sich auf frühgermanische Ornamente berufen, deren schweifende Phantastik das am Grunde liegende lineare Gerüst nicht zu verdunkeln vermag; auf frühmittelalterliche deutsche Elfenbeine und romanische Steinfiguren, deren harter klarer Organismus ein anderes ist, als das feine malerische Gefüge französischer Stücke; auf gotische und barocke Innenräume, die Struktur und Gerüst nie zugunsten überschwenglich flutender Strömung preisgeben; auf Dürer und Holbein, die einem an sich schon zur Klarheit der Umrisse strebenden Jahrhundert beispielhaft voranschritten. Und noch für das Rokoko und die Landschaft des frühen neunzehnten Jahrhunderts gilt die Sonderstellung, die nichts Auszeichnendes sondern etwas Kennzeichnendes — die Richtung optischer und psychologischer Veranlagung — behauptet.

So mag es berechtigt sein, von gegenwärtiger deutscher Graphik als einem gesonderten Komplex zu reden. Schliesslich kann, wer von Graphik spricht, auch die sonstige Produktion der Zeit, Malerei und Plastik, nicht übersehen. Und das deutsche Schaffen berührt und schneidet sich vielfach mit ausländischer Arbeit. Kein Land nimmt williger Strömungen, die von aussen herandringen, in sich auf, als das deutsche. Und das, was bei uns geschieht, ist in vielem Anzeichen einer allgemeinen Situation.

* *
*

Das Buch will einen Querschnitt durch die Produktion der letzten vierzig Jahre legen. Dreissigjährige stehen neben Sechzigjährigen. Nicht Vollständigkeit, aber was als Gestalt sichtbar wurde und blieb, ist gesucht worden.

Die Einstellung zu den Schaffenden und zum Werk ist naturgemäss immer irgendwie persönlich bedingt. Neben dem, auf dessen dauernde Geltung wir heute fest vertrauen, steht nachempfundene und mitschwingende Bekundung. (Dass die Wahl manchen Blattes von Zufällen abhängig war, versteht sich ohnedies.) Aber es ist wohl nicht angemessen, dogmatische Wertungen von Werken zu verkünden, die irgendwie Blut von unserem Blute und Nerv von unserem Nerv sind.

Es genüge die Vielfältigkeit der Kräfte, die in dieser Zeit wirken, aufzuzeigen. —

Es wurden, in gemeinschaftsloser Zeit, Gemeinsamkeiten erzwungen und begrifflich festgelegt. Man nannte sie Impressionismus und, fünfundzwanzig Jahre später, Expressionismus.

Man vergass bisweilen, dass Stil mehr und ein anderes ist, als Richtung, Mode, Programm, Spiel von Schlag und Gegenschlag. Jenen holländischen Malern, die zum erstenmal

Himmel, Acker, Luft und Meer ihrer Heimat schufen, war Gott in der letzten Faser einer kleinen Tafel lebendig. Und noch in den Bildern der Runge, Friedrich, Lier schwingt jene Hingegebenheit an ein göttliches All, die sich und ihr Mittel im Opferdienst verbraucht. Erst die Impressionisten brachten diese unbefangene Welt in ein wohldurchdachtes logisches System. Licht, Atmosphäre, Innenraum wurden der wissenschaftlichen Analyse zugängliche Begriffe. Die Welt wurde ein Schema farbiger Stimmungen und Töne.

Man meinte dann, eine in den Dingen, in der Wirklichkeit lebende Gesinnung dadurch umzustürzen, dass man Gott, den Geist, die Seele in krampfigen Proklamationen aufrief. Der Expressionismus verwarf die Materie und schrie nach Metaphysik. Er begeisterte sich an frommen Hymnen mittelalterlicher Mönche, an feierlichen Monumenten romanischer Heiliger, an inbrünstigen Vertikalen gotischer Dome und nahm alles dies als Rechtfertigung und Gleichnis des eigenen Zieles in Anspruch. Und in derselben Stunde berauschte er sich an Religion und Kultur asiatischer und afrikanischer Völker, an Kungfutsze und Buddha, an der Plastik der Neger und den Tempeln Indiens.

Die neue Religiosität, die man zu schaffen meinte, war prächtig wie der Turmbau zu Babel. Aber Gott verwirrte die Sprache der Bauenden, dass sie einander nicht mehr verstanden.

* * *

Die Kurve läuft mit organischer Notwendigkeit. Nur dass die Strömungen, die im Ablauf des Jahrhunderts in ruhigem Wachstum nacheinander oder auch nebeneinander sich auswirken, an der Wende unter heftigen Krämpfen sich ablösen. Im Impressionismus und Expressionismus stauen sich bewusst und mit agitatorischer Heftigkeit die beiden entscheidenden Strömungen des Jahrhunderts: die sinnliche und die dichterische; die realistische und die romantische; die gegenständliche und die phantastische; Leibl und Marées.

Der Weg geschah vom Anfang des Jahrhunderts bis in seine letzten Jahrzehnte ohne Unterbrechung. Worin sich ein Blatt des späten Liebermann von frühen landschaftlichen Skizzen Hans Thomas und diese von einer der radierten Münchner Veduten, die Wilhelm von Kobell im Jahre 1818

geschaffen hat, unterscheidet: abgesehen von Bedingtheit des Naturells und der Weltanschauung nur durch zunehmende Verfeinerung und Schematisierung des im Grunde durch ein gleiches Spektrum gesehenen Objektes.

Der Expressionismus zerschlägt die zusammenhängende Kette. Denn offenbar begreift man nur unvollkommen seine Wesenheit, wenn man, um Ahnen und Analogien festzustellen, auf Rethels Holzschnitte und auf das ruhige feierliche Pathos Maréesscher Entwürfe hinweist. Bedeutete den Impressionisten die Natur immer noch eine einigende Formel, so streitet hier, in dem nur scheinbar einheitlichen Komplex, oft unbegriffen, oft Fremdkörper, selten organisches Glied, die Erinnerung an vielfaches Formerlebnis: an tiefsinnige primitive Holzschnitte, an exotische Gestaltungen, zumal Japans und Indiens, der Neger, der Urvölker; an den Bildbau Cézannes; an die Flächenmystik Munchs.

Viele Stimmen sprechen; aber die Sprache ward verwirrt von Anbeginn.

* * *

Durch das graphische Blatt wird eine Vorstellung von Welt geschaffen.

Die geistige Atmosphäre der Zeit sucht nach einem ihr gemässen Mittel. Atmosphärische Stimmungen der Landschaft, psychologisches Helldunkel eines menschlichen Antlitzes, die eine von der Relativität des Seins und Geschehens überzeugte Generation gestalten wollte, wird glaublicher mit der nervös schwingenden Kreide oder Nadel umrissen; während aus dem kantigen spröden Holzstock eher die harten Umrisse eines die unbedingte wesenhafte Gestalt der Dinge suchenden Willens wachsen.

Nicht als ob sich in der Technik der Sinn der Form erfüllen könnte. Liebermann und Grossmann haben Holzschnitte von eigenartigem (auch technischem) Reiz geschaffen und man konnte nur solange, als revolutionäre Gesinnung mit schöpferischem Gestalten gleichgesetzt wurde, in den Jahren etwa, da die ersten wichtigen Manifeste der „Brücke" erschienen, das Dogma verkünden, der Holzschnitt sei Träger einer neuen Geistigkeit. Die Steinzeichnungen Kokoschkas, die Radierungen Beckmanns zählen nicht minder unter die entscheidenden Leistungen der deutschen Gegenwart.

Die Schule ist daran, den Blick für die schöpferische Arbeit zu verdunkeln.

Natürlich war es immer so, dass die Arbeit der Gestalter da und dort von zahlreichen Nachempfindern aufgefangen und in ein breites Bett geleitet wurde. Aber nie war die Mache so erschreckend flach und geschickt als heute, da Glaube und Geist von Richtung und Handgelenk verdrängt werden soll. Es ist eine unabsehbare Menge am Werk, die das lautere Metall der Einzelnen, Wenigen in ärmliche Scheidemünze, das Unfassliche in bequeme Formeln prägt, die ein System von handgelenklichen Floskeln für Stil und Glauben ausgibt. Eindrücke der Bewegung, des Freilichts werden in einen leicht eingängigen und handlichen Kanon gebracht. Die Forderung der Geistigkeit, der Religiosität wird Schema und Mode. Einer hatte die Vision des Gekreuzigten auf Golgatha. Und viele erprobten daran ihre kleinen Formkünste.

So entstand der Impressionismus. So entstand der Expressionismus. So wurde immerzu, um die Schar der Mitläufer zu rechtfertigen, die Legende vom Ziel, von der Gemeinschaft aufrecht erhalten. Wie eine Übereinkunft, an die

niemand glaubt, die aber um der Solidarität willen gestützt werden muss.

Es sind immer die Einzelnen, die Wenigen, die aufstehen und aus Lehm und Stein Gottes Angesicht bilden. Auch um sie hängt die Atmosphäre ihrer Zeit. Aber sie sind mehr: Akteure des Schauspiels, die, aus namenloser Menge emportauchend, Schicksale und Erschütterungen in den Falten des Gewandes tragen.

* * *

II.

Max Liebermann umkreist die Natur mit zäher dogmatischer Gläubigkeit. Natur, das ist Düne und Meer, Strasse von Amsterdam und das Gesicht artverwandter Menschen. Ist schneller Vorübergang des sichtbaren Lebens. Wind weht durch Bäume und über das Wasser. Licht und Schatten fliesst über den festen Umriss. Nichts ist gewiss und alles ist in Bewegung.

Natürlich ist hier mehr als Natur, als Wirklichkeit: ein optisches und diesseitiges Gleichnis der Sichtbarkeit.

Körper und Landschaft werden organisch im Atem der Atmosphäre; im Spiel der Lichter und Schatten entfaltet sich ihr optischer Rhythmus. Die Vielheitlichkeit der sichtbaren und vorübereilenden Welt soll in einem Spiegel aufgefangen und durch einen Filter — die „Anschauung“ — geleitet werden, der das Vielfältige organisiert. Die Anschauung (Liebermann nennt sie auch Phantasie) gibt der Natur Gestalt.

Liebermann ist auch als Graphiker einen ähnlichen Weg gegangen wie Manet: vom dunkeln zum hellen, vom Atelierton zum Freilicht. Die unbeirrbare, fast systematische Logik der Entwicklung erinnert bisweilen an die Strenge des Denkers; zumal da in dieser Graphik die Vielheitlichkeit der Eindrücke gegenüber Malerei und Zeichnung zurückgedrängt und vereinfacht erscheint.

Einer Generation, die an allem zweifelte, ausser am Gegenständlichen und Handgreiflichen der sinnlichen Dinge, war es gemäss, die Erscheinung der Sichtbarkeit zu gestalten und die Frage nach dem Sinn und dem inneren Gesicht unbeantwortet zu lassen. Es ist leicht, die Begrenzung solcher Einstellung zu erkennen; aber innerhalb des selbstgewählten Kreises wurde doch Gestalt.

* * *

Für Slevogt bedeutet das graphische Blatt des Naturells unzweifelhafteste und reichste Bekundung. Er ist am stärksten, wenn seine Phantasie an irgend welchem Anlass

sich entzünden kann. Eine vielfältig schweifende Erfindung treibt bunte Spiele. Eines lockt zum anderen und der flimmernde Reigen kreist.

Südlichen Himmels Sonne schenkte sinnliche Fülle, schwebende Heiterkeit und die Gabe farbigen Schauens. Der weichen Rundung verband sich federnd geschmeidiger Schliff, immer geistreiche, immer schillernde Dialektik.

Welt wird in der Bewegung lebendig. Nicht in derber Gymnastik der Muskeln und Gelenke, vielmehr in unbegreiflich feinem Spiel nervöser Reizung.

Die kleinen schwarzen und weissen Massen ballen sich und die Ballung wird wie unter einem Zwang innerer Erregung Rhythmus. Rhythmus schwingt wie farbiger Kreisel. Rhythmus einer jenseits der Phantasie des Auges (von der Liebermann spricht) schweifenden, romantischen Phantasie.

So schuf Slevogt die Blätter zur Ilias, zum Cortez und, reichste Eingebung, die vielfachen Verkleidungen und Masken des phantastischen Bramarbas Benevenuto Cellini.

Zuletzt hat er die Zauberflöte illustriert, Blätter, die die schwebende Grazie mozartischer Musik in Linien deuten und denen nur jene sonderbare und wunderliche Melancholie,

schmerzliche Wirrung des Herzens fehlt, die immer dunkel und unbegreiflich tief am Grund mozartischer Spiele quillt und unmerklich sacht zu jenseitigen Gleichnissen geleitet.

* * *

Es ist gewiss, dass die Vorstellung von strotzender, trächtiger Fruchtbarkeit, die der Name CORINTH gemeinhin aufruft, den Kreis dieses Schaffens keineswegs ausfüllt. Zwar scheint hier jedes einzelne Blatt bis in die Spitze des letzten Striches von animalischem Behagen aufgetrieben. Die Tiere der Ställe, das Gras der Wiesen, die Leiber der Frauen: alles wuchernde Fleisch dient ihm als Antrieb der Phantasie.

Es ist aber mit einer solchen letzthin stofflichen Umschreibung keineswegs ein entscheidendes Mass festgelegt. Man muss dem Trieb dieser Formungen, der ungebrochene erdhafte Kraft ist, nachspüren. Vielleicht hat seit Jordaens keiner wie er das Leben mit so ganz unbekümmerten, hemmungslosen Instinkten an sich gerissen. Sicherlich ist

solch brutales Naturburschentum in den Reihen der in den fünfziger und sechziger Jahren geborenen Generation, deren Spieltrieb sich unlöslich mit nervöser Reizung verbindet, bestürzend und einzigartig.

Die Spannung der gestauten Energien lässt die in zuletzt entstandenen Blättern geschehenden stärksten Entladungen von Seele und Trieb begreifen. Vor allem jene mächtigen Phantasien zur Offenbarung des Heiligen Johannes, deren gewaltiges Pathos, wie Jakob mit dem Engel, um die religiöse Idee ringt. Hier ist vielleicht das einzige Dokument dieser Generation, das zu einer wahrhaft monumentalen Bildform strebt und in einer merkwürdigen und tiefsinnigen Art mit dem Wollen Jüngerer verknüpft erscheint.

Es ist nicht zum erstenmal, dass aus dem Animalischen das Metaphysische aufsteigt. Auch Rubens hat Fleisch gemalt und die feierlichen Landschaften mit weitgeschwungenem Regenbogen. Aus der Weltseligkeit des Barock stürzen beflügelte Kurven in die Glorie kristallener Himmel.

* * *

Wer geneigt ist, den Impressionismus als Einheit und Welt zu begreifen, wird GROSSMANNS Werk als eine sehr späte und sehr seltsame Blüte dieses Erdreichs empfinden. Wie uns Pascin (mit dem Grossmann in Paris zusammen gearbeitet hat), Matisse und der frühe Picasso als ein wenig müde und zarte Spätlinge der impressionistischen Kultur erscheinen.

Über diesen Blättern liegt ein Hauch von Rokoko. Von zärtlichen Spielen und tänzerischen Gesten. Von graziöser Liebkosung und den wehenden Dämmerungen, die an warmen Spätnachmittagen weich über die Wiesen fliessen. Und ein weniges von der Traurigkeit, die immer am Rande der sommerlichen Feste und am Weg der Menschen später Kulturen steht.

Wie damals, so wird hier eine Verästelung des Empfindens sinnlich, die eine Steigerung und Stufung ausschliesst und nach einer Gegenbewegung, wie sie dann die expressionistische Welle brachte, verlangt. Von hier aus ergibt sich ein überaus merkwürdiger Zusammenklang mit der Welt Paul Klees. Gelänge es, was an gegenständlichen Beziehungen in Blättern Grossmanns da ist, heraus-

zulösen, etwa wie Magnet aus der mit Eisenstaub und Holzspänen übersäten Platte die Eisenteilchen an sich zieht: es möchte ein wunderlich schillerndes Gewebe von Farben und Linien am Grunde liegen.

Hier spannt sich ein spinnenzarter Organismus. Dünne Fasern, nie gerade, immer gekrümmt, gebogen, leicht ausfahrend, anschwellend und abschwellend, immer bewegt und zuckend, wie Gehirnsubstanz. Leicht hingetuschte, blasse Farben wölben den Umriss, füllen das Gefüge, beflügeln den Rhythmus. Man sucht bisweilen nach dem, was den zusammengestückten Gliedern den Sinn für das Strömende und Organische, der Skizze und Improvisation das Bewusstsein einer Ganzheit gibt. Vielleicht ist es das sanfte Wogen farbiger Bindung; ein Nerv, der durch jeden Strich als gleiche rhythmische Wallung zuckt. Gleichviel, diese Landschaft, dieses Antlitz atmet zart und melancholisch wie mozartisches Andante; wie Tänzerin und Harlekin und die Bäume des Parks in Watteaus farbigen Träumen.

* * *

Bei Max Beckmann geschah die Wandlung mit der jähen unvermittelten Notwendigkeit des Naturereignisses.

Einmal stand er fest und treu in der Reihe, in der Nachfolge Corinths etwa, ein wenig weicher, sensibler, südlicher geartet. Und dann ergreift er mit einem — die Wendung geschieht im Kriege — den Pol des eigenen Wesens. Nun ist es, als wäre von Landschaft, Figur, Kopf die Hülle der Pflanzen, der Erde, des Fleisches abgefallen; als lebten nun die Organismen ohne Fleisch und Haut ihren Rhythmus, ihr Leben weiter. Ein seltsam ängstigender und gespenstiger Anblick, wie die knöcherne Anatomie gleich des Skeletten mittelalterlicher Totentanzbilder in triebhaftem Tanz sich regt; wie in die Dunkelheit schamhaft verschlossener Geheimnisse das Licht der schrillen Bogenlampen stürzt. Von den Gesichtern fallen die Larven und die Nacktheit wird peinigende Fratze. Die Geste der Menschen und der Landschaft geschieht in unwirklich luftleerem Raum. Die Glieder spreizen sich, vom Nerv durchzuckt, ins Diagonale. Es überfällt dich Natur strotzend von imaginärer Drastik. Den wunderlichen Hieronymus Bosch peinigten solche Träume. Und

schon bei Grünewald schlug bisweilen die mystische Vision in Diablerie um.

Die seelische Anatomie zerfasert sich nicht. Wenige harte nervige, nicht nervöse Linien umgreifen den Komplex. Solches hat zuerst Edvard Munch geschaffen. Seine Eingebungen tasten immer irgendwie an ein religiöses Gesicht, während bei Beckmann auch um die kultische Szene das Lachen grinsender Skepsis schrillt.

Die Begabung, die aus gegenständlicher Sinnlichkeit hervorströmte, und nun den Pol ihres Seins, das eisige Pathos der Gehirne, umklammert, kann das krampfige der Anstrengung nicht verleugnen. Aus den Quadern, die sich zum Bau fügt, schreit Zwang der Vergewaltigung. Aber auch der Wille zu organischer Gestalt.

Das Gerüst steht fest gefügt und steil gerichtet. Nun muss es wachsen und fruchtbar werden in der Sonne und im Regen des Himmels.

* * *

Es ist gut, bisweilen den asphaltenen Dunst der Städte zu vergessen.

Draussen geschieht Morgen, Nacht und Mittag, Frühling und Sommer, das Leben der Tiere und Gräser, wie Frucht, die blüht und reift und niederfällt.

Den Anderen ist das Verlangen nach den Bogenlampen und den aschgrauen Strassen wie ein Mal aufgebrannt. Auch wenn sie Natur gestalten, ist es Krampf einer elektrisierten Welt.

RICHARD SEEWALD ist der Bukoliker einer Zeit, die vom Lärm der Städte dröhnt.

Der Kreis seines Schaffens umfasst die kleine und die grosse Welt: die Bibel, Kämpfe der Amazonen, die Abenteuer Robinsons, die Legende des armen pestgeschlagenen Heinrich und die des Hasen, der mit Franziskus über die Wiesen, durch den Winter und in sein Paradies pilgert. Strassen und das Gesicht vorübereilender Menschen. Die pralle Derbheit der Fabeln Gellerts und Virgils heiteres Hirtenlied.

Aber die Erde ist Mitte und Ruhe der in schnellem Wandel kreisenden Dinge. Erde, die ein anderes ist, als im Rom und Venedig des Cinquecento, wo die Landschaft feierlicher Widerhall menschlicher Affekte, Ausstrahlung

eines geheimnisvoll verschlossenen Angesichtes war; oder im Holland des siebzehnten Jahrhunderts, wo das Göttliche, wie ein Strom sich ergiessend, das Gewand der Landschaft um sich warf; oder bei van Gogh, dem die elementaren Gewalten der Natur Sinnbilder menschlicher Schicksale wurden.

In diesen Blättern lebt die Erde als Gottes Kreatur. Die Schicksale, die ihnen der Schöpfer als ihr Sein und Wesen mitgab (denn ihr Schicksal gleicht ihrem Sein), geschehen. Und die Landschaft löst sich leicht und kristallen wie Odem aus dem Munde des Herrn.

Zehnjährige Arbeit ist Fruchtbarkeit geworden. Sie begann mit kleinen, lebhaften Impressionen aus dem Leben der Städte. Es folgten Arabesken zu Krieg und Bibel, bunte Bilderbogen, entzückende Spiele, Randzeichnung mehr denn innere Füllung. Die Lithographien zur Penthesilea, mehr noch die zum Hasenroman bedeuten Wende. Und nun, in einzelnen Blättern, in Illustrationen zu Gellert, zu Virgil, zu Robinson Krusoe erfüllt sich stammelnde Bemühung. Der Strich strömt breit und feierlich; der Schnitt gräbt sich stark und ohne Härte in das Holz ein. Die Einfalt frommer Legenden wird Rhythmus.

Wie Kokoschka die Kreide, Beckmann die Nadel, so ist Heckel als organisches Mittel der Holzstock gegeben. Auch seine Steinzeichnungen und Radierungen haben etwas von dieser schnittmässigen, kantigen Art.

Verwandtes technisches und geistiges Wollen schuf eine Art Gemeinsamkeit, die bis heute mehr als Verein und Zufälligkeit bedeutet: 1906 schlossen sich Heckel, E. L. Kirchner, Otto Mueller, Pechstein, Schmidt-Rottluff zur „Brücke" zusammen. Das Trennende der Temperamente blieb und gewann in sehr individuellen Leistungen Gestalt. Gemeinsam war der harte Laut einer unzweideutigen, ungebrochenen Sprache; der Wille, durch die Widerstände des Materials Eindrücklichkeit der Gestalt zu erzwingen. Die Linie läuft zurück auf Munch — Nolde und Rohlfs waren entscheidende Vermittler — und über die Jahrhunderte hin zu den primitiven Holzschnitten.

Heckels Holzschnitte pressen die Welt in ein unerbittliches Gefüge. Breite schwarze und weisse Flächen und einige in heftiger Winklung fast kurvenlos eingegrabene Furchen. Aber der Ausbruch der Gesichte trägt das Bild jenseits von Ornament und konstruktivem Schema. Die

einzelne Linie hat bei aller Härte das organische und fortwuchernde des fruchtbaren Gliedes. Die Fläche atmet rhythmisch und schweift doch wie ins undeutbare.

Dem strengen Mittel gelang es, Seele vieler und vielfältiger Gestalten zu werden. Die Anatomie der Köpfe wird wie mit Quadern gebaut und jenseits der Zweifel in hartnäckige, unbeugsame Geraden gepresst. Die Trostlosigkeit eines Zwiegesprächs gräbt abgerissene, hilflose Furchen. Die Einsamkeit verlassener Landschaft bricht aus armselig gequälter Schichtung der Linienbündel.

Ein Stück Welt stürzte in die Erstarrung; aber auch in dem regungslosen Gesicht bleiben (wie Furchen der Äcker) die vielen Wandlungen des Lebens noch kenntlich.

* * *

Paul Klee ist kein Graphiker in dem hier umschriebenen Sinne. Wenn er gelegentlich in kleine Gelatinetäfelchen feine schlanke Zeichen einritzt, so ist das eine zufällige Übersetzung seiner zeichnerischen Gebilde. Der dem graphischen Schaffen wesentliche Widerstand des Materials ist für ihn ohne Bedeutung.

Es ist wohl nicht möglich, hier den Anfang eines neuen Weltbildes — man hat von dem Gesetz abstrakter Form gesprochen — zu sehen; aber jenseits der Stromwirbel taucht für den willig und liebend Schauenden ein Eiland aus dem Meeresgrund, still und bunt und schimmernd.

Die schwebenden Gebilde, die zart wie Spinnweben durch die Sphären flattern, entziehen sich begrifflicher Schichtung; man kann nur versuchen in Bildern einiges von ihrem Sinn zu fassen.

Sie gleichen den Träumen, welche Erinnerungen vieler Stunden, auch lang vergessener, auffangen und, wunderlich schwankendes und farbiges Gewebe, nächtlich flimmern; sie gleichen den Gebilden, die in der Stunde der Dämmerung vor deinen halbgeschlossenen Lidern zitternd verschmelzen und wieder zerflattern; der Blüte, die in tropischer Luft sich plötzlich öffnet und schliesst; dem Geäder des Mosaiks am Grunde der Gewässer; am meisten aber den kleinen zirpenden Tönen, die in der Hitze der gelben Mittage über die Wiesen fliegen.

Die nervöse Reizung ward Arabeske. Aber die Arabeske schwingt, Musik geworden, glücklich und heiter im Äther.

In einer Zeit, deren eklektischer Trieb ruhelos von den ägyptischen Monumenten zur Negerplastik und von da zur gotischen Skulptur schweift, steht ein Einzelner, dem Vision und schöpferische Gestalt gegeben ist: OSKAR KOKOSCHKA.

Die psychologische Situation ist merkwürdig verknäuelt. Im Anfang des Schaffens steht jenes Bilderbuch der träumenden Knaben, dessen blasse und nervöse Ornamente wie überzüchtete Blüten der Wiener Atmosphäre, wie Klimt und der junge Hofmannsthal sie erlebten, anmuten. Es folgten in den Jahren 1909 bis 1916 Bildniszeichnungen, die der „Sturm“ zuerst veröffentlicht hat und die dann in der Mappe „Menschenköpfe“ vereinigt wurden. Stärkste Gegensätze stossen sich: Köpfe wie Geäder sensibler Nervensysteme und andere wie Umrisse derber Plakate. Die Gegensätzlichkeit als psychologisches Phänomen gesehen würde etwa besagen, dass auf eine nervöse Unterhöhlung der Dinge als Gegenschlag die krampfige Übersteigerung ins Pathetische antwortete. Und die weitere Entwicklung bedeutete dann ein Ineinanderströmen der beiden Kräfte.

Im Jahre 1913 etwa (mit der Kolumbusmappe) geschieht diese entscheidende Verschmelzung. Es entstehen: die Bach-

mappe, die Folge der Passion, der Hiob, einzelne Steinzeichnungen, zumeist Bildnisse.

In diesen Blättern lebt Schönheit und Überschwang barocker Eingebungen. Wie die Linie, die aus der Tiefe kommt, langsam und wuchtig anschwillt und sich ins Unergründliche verliert. Wie die Fülle der Linien ineinander stürzt, in mächtigem Bausch sich wölbt und sanft verströmt. Wie aus dem vielfachen Geäder vielfältige Schicksale vergangener Tage flüchtig aufsteigen und in der dunkeln, harten Ballung — dort an den Augen, im Haar, am Munde — der inneren Gesichte, gestrigen und einstigen Geschehens Gleichnis (dem Lebenden nie gegeben) sich prägt.

Die christliche Legende hat eine Wurzel dieser Kraft aufgefangen. Die Blätter der Passion sind nicht, wie sonst oft, formales Spiel mit tiefsinnigem Symbol. Die Leiden des Einzelnen, der Zeit Trübsal schreit aus den zerstückten zerhackten Kurven, aus hilfslos gekrampften, kläglich gequollenen Gliedern. Und trotz der Gewaltsamkeit schmerzlichen Affektes löst sich hier und von hier an in etwa die krampfige Verzerrung früherer Blätter — Krampf des Geschlechtes — in freiere und starke Gebärde.

Dieses Schaffen wurzelt in der abendländischen Tradition, die von Greco zu Rembrandt geht und zuletzt in dem unergründlichen Jan van Eyck verklammert ist; die von Unrast gepeinigt zur Ruhe will. Neuer Nerv treibt die barocke Kurve, die von Tizian zu Cézanne läuft, zu neuem Umschwung.

Aber hier ist auch wie Gleichnis das Schicksal der Zeit aufgezeichnet: der Wille des Einzelnen schweift ins Heroische. Aber das Werk bleibt Bruchstück und Zufall.

* * *

III.

Diese Gestalter haben ihren Weltbegriff besonders eindrücklich in graphischer Form verwirklicht. Ihre Form wirkt als organische Kraft in der vielheitlichen Gestaltung der Zeit.

Neben ihnen, hinter ihnen stehen Andere.

Da sind jene, denen das graphische Blatt nur einen mittelbaren oder vorbereitenden Ausdruck bedeutet. Die Plastiker Barlach, Lehmbruck, Scharff, Gaul haben Graphik geschaffen, die wie eine zweite, schwächere neben der führenden, melodietragenden Stimme klingt. Noch in der letzten Faser, im letzten Strich dieser Blätter vibriert eine gleiche rhythmische Schwingung wie im plastischen Werk: Barlachs dunkle und dumpfe Gebärde, Lehmbrucks weich gelöster hochsteigender Umriss, Scharffs geschmeidige, nervöse Anatomie, Gauls runde und zarte Tierkörper werden nun in der Fläche Gestalt, aber hinter der Übertragung steht stets die Erinnerung an das Urbild aus Stein, Holz, Bronze.

Auch den Malern stellt das graphische Blatt solche bisweilen weniger eindrückliche, bisweilen auch ergänzende Aufgaben. So scheint Max Pechstein in den harten eckigen Konturen seiner Holzschnitte und Steinzeichnungen den Gegenpol seines sinnlichen farbigen Wesens zu umfassen. Feininger setzt die Kubik seiner Farbflächen in Kubik der Linien um, wobei dann naturgemäss in den kristallenen Körpern die bindenden konstruktiven Glieder stärker hervortreten. Max Unold greift in neueren Blättern — frühere wurzelten mit lebendigen Fasern in der Primitivität alter Holzschnitte — nach demselben Problem einer aus der Tiefe quellenden, in der Fläche sich auswirkenden Bewegungsrhythmik, um die auch seine malerische Bemühung geht. Eine ähnlich mittelbare Funktion erfüllt das graphische Blatt im Werk der Maler Purrmann, Karl Caspar, Eberz, Schäfler, Campendonk, Nauen, Genin, Otto Mueller. Auch für Beeh, dessen Steinzeichnungen zu Strindbergs Inferno von starkem Pathos erfüllt sind, scheint der graphische Ausdruck nicht die letzthin entscheidende Formel zu bedeuten.

An anderer Grenze stehen die Zeichnenden, die mit

Feder, Pinsel, Stift das Gesicht der Dinge umkreisen; die sich des graphischen Mittels selten und irgendwie ohne Notwendigkeit bedienen; jedenfalls den durch das Material bedingten Ausdruck nicht erstreben. Von der älteren Generation etwa Harburger, Oberländer, Heine, Gulbransson, Wilke und der dämonische Visionär Kubin. Von Jüngeren Meidner und George Grosz.

Neben der Frage nach Weltbild und Persönlichkeit steht das Problem der landschaftlichen Bindung und der Formstrebung.

Es gibt Städte und Landschaften, in deren Schatten und von deren Erde genährt ein Kreis verwandter Begabungen wächst. So war es in Dresden, wo 1906 die „Brücke" gegründet wurde. In München gingen von dem Kreis Marcs und Mackes Jüngere, wie der innige Campendonk, Maria Uhden, Georg Schrimpf aus; ähnliches geschieht heute in Hannover und in den Rheinlanden (Max Burchartz, Kurt Schwitters), und selbst in kleineren Zentralen wie Darmstadt, Regensburg, Breslau.

Es gibt einzelne Formideen, die zu gleicher Zeit viele, bisweilen den einen ganz unabhängig vom anderen, er-

greifen. (Naturgemäss ist auch Abhängigkeit möglich und häufig unzweifelhaft. Dann, und nur dann, wird die Frage nach Schule und Gefolgschaft akut.)

Für die ältere Generation der Corinth, Liebermann, Kollwitz, Slevogt, Gaul war eine immer wieder umkämpfte und immer neu begriffene Formidee: die zerstörende und aufbauende Wirkung von Sonne und Atmosphäre auf den festen Umriss der Dinge. Die Formidee ist hier wahrlich mehr denn akademische Formel. Sie bedeutet das Sichtbarwerden der Umrisse eines einheitlichen Weltbildes. Sie bedeutet Bewusstsein und Verwirklichung von Struktur und Rhythmus der Sichtbarkeit.

Heute ist es vor allem die Idee der kubisch gebauten und dynamisch bewegten Körper. Die kubische Bildung wurde von Dérain, Bracque und Picasso nachdrücklich ergriffen, die stärkste schöpferische Ausprägung fand sie in Munchs Holzschnitten. Nolde und Rohlfs gehören als entscheidende Meister in die Reihe. Die „Brücke" verwirklichte den Sinn dieser Form in Deutschland am reinsten. Feininger stiess mit mathematischer Logik zum abstrakten Ziel vor: Kuben, die zu Kuben, Kristalle, die zu Kristallen

zusammenschiessen. Holzschnitte von Otto Lange, Fritz Schäfler, Walter Teutsch, Tappert, Felix Müller sind wichtige Dokumente solcher Gesinnung. Der Klee benachbarte Seehaus hat in kleinen Gehäusen einen wunderlich phantastischen Mikrokosmus kubischer Anschauung geschichtet.

Das andere, die dynamische Rhythmik der Körper und Räume hat Oskar Kokoschka am stärksten gestaltet. Andere wollen auf anderen Wegen zu ähnlichem Ziel: Karl Caspar, René Beeh, Adolf Schinnerer.

Von dem Werk Cézannes ging der Dualismus dieser Formstrebung aus. Blieb es auch Torso, so ist es doch der gewaltigste Block, den das Jahrhundert aus seinem Schoss geschleudert hat. Ein ungeheueres Gebirge steht am Rande der Ebene und prägt, wie Gott das Antlitz des Menschen, in weitem Umkreis das Gesicht der Häuser und Türme, der Äcker und Flüsse nach seinem Willen.

Jenseits von diesen stehen andere, ungeduldig und vor den Toren, Jüngere, denen der morgige Tag gehört. Wir warten ihnen entgegen und hoffen auf sie.

Vielleicht ist ihnen gegeben, eine Ganzheit zu verwirk-

lichen, da doch die, welche mit uns leben, nie mehr als Bruchstücke einer unendlichen Welt, die um uns ist und wächst, umfassen können. Schuf denn die Generation derer, die heute sechzig Jahre zählen, ein anderes als die müde Gebärde nervöser Intelligenz, als eine sensible, von der Relativität des Weltablaufs erfüllte Landschaft? Kreisten die Jüngeren nicht mit fast fanatischer Beschränkung um den Asphalt der grossen Städte, um das Gesicht ihrer Bewohner, das sich in Krämpfen qualvoller Nächte, im Gewühl unfruchtbarer Tage unkenntlich verzerrt?

Aber überall wölbt sich des Himmels Unendlichkeit, blau und lichtentflammt. Die Jahreszeiten geschehen mit Blüte und Frucht und aus dem gelben Acker der Erde quillt stündlich Segnung und Fülle. Gewaltig ragen die Kuppen der Gebirge, und der Samen der Bäume rinnt immerzu in brauner Erde. Viele Glocken dröhnen über das Land und in den Kirchen knien auch heute Tausende und heben gläubig die Hände zu den Altären.

Was bedeuten die kleinen Ekstasen, die zweifelnden glatten Formeln, die wortgeschwellten Programme, nur verständlich dem kleinen Kreis der Eingeweihten?

Aber es ist wohl ungerecht, von den Schaffenden zu fordern, was heute keiner besitzt: den absoluten Glauben, die opferbereite Demut, die in Gott mündende Liebe.

Einmal freilich war das Wunder allgemein gewesen. Damals pilgerte ein Volk, König, Kaufmann, Gelehrter und Bauer zu den Tafeln der Passion, die ein namenloser Bruder, Blut vom Blut der Beter, geschnitzt und gemalt. Das Werk, das einer geschaffen, war aller Werk. Denn es war zwischen allen ein Glaube und eine Liebe.

Heute leben alle auf Inseln, in der Verbannung und einander fremd. Und siehe, es ist wie das flüchtige Mahl in den Herbergen, die am Rande der grossen Strassen stehen. Sie sitzen alle um einen Tisch, brechen das Brot und betrachten ein wenig neugierig, ein wenig feindselig die Gesichter derer, die ein Zufall an gleichen Tisch geführt; reden von Gott, von Natur, von den Städten, vom Gebild ihrer Hände und ihrer Phantasie gleichmütig und ferngerückt und keiner dem andern verständlich; da jeder auf anderem Boden steht, selber entwurzelt und ohne wahre Gemeinschaft mit denen, die waren, und denen, die um ihn leben und schaffen. Der Lärm der Tafelnden

dröhnt durch die Räume und die Gaffer in den Gängen und an den Türen bestaunen ehrfürchtig das grosse Schauspiel. Aber es kann wohl sein, dass sich mit einem Mal eine weite Stille breiten wird und die Gäste und Zuschauer angstvoll um sich schauen werden. Alle Zungen werden erlahmen, ihr Auge wird sich trüben und die Hand wird erstarren, wenn die ungeheuere Stille der Sphären zu dröhnen anhebt.

Oder ist, wenn die Zeit kam, einer da, der die Stimme des Rufenden in der Wüste vernimmt?

* * *

Verzeichnis der Tafeln.

1. Corinth: Selbstbildnis. Originallithographie.
2. Liebermann: Selbstbildnis. Originallithographie.
3. Käte Kollwitz: Selbstbildnis. Originallithographie.
4. Slevogt: Gottesdienst der Georgiritter. Radierung. Lichtdruck.
5. Gaul: Ziegen. Originallithographie.
6. Meid: Fröhlich sei mein Abendessen. Aus „Don Juan“. Radierung. Lichtdruck. (Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin.)
7. Grossmann: Die Boxer. Originallithographie.
8. Kubin: Auf der Flucht. Originallithographie.
9. Seehaus: Landschaft. Radierung. Lichtdruck. (Mit Erlaubnis der Galerie Flechtheim, Düsseldorf.)
10. Klee: Riesenblattlaus. Originallithographie.
11. Grosz: Er hat Hindenburg verspottet. Originallithographie. (Mit Erlaubnis der Galerie Hans Goltz, München.)
12. Scharff: Pferde. Radierung. Lichtdruck. (Mit Erlaubnis der Galerie Hans Goltz, München.)
13. Lehmbruck: Paolò und Francesca. Radierung. Lichtdruck. (Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin.)
14. Barlach: Gruppe im Sturm. Holzschnitt. (Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin.)
15. Rohlfs: Die Knaben. Holzschnitt. Gummidruck.
16. Nolde: Kranker, Arzt, Tod und Teufel. Radierung. Lichtdruck.
17. Seewald: Die Ziege. Holzschnitt.
18. Campendonk: Tiere. Holzschnitt.
19. Heckel: Jüngling. Holzschnitt.
20. Otto Mueller: Badende. Originallithographie.

21. Pechstein: Weib vom Manne begehrt. Holzschnitt.
22. Schmidt-Rottluff: Frauenkopf. Holzschnitt.
23. Feininger: Hansaflotte. Holzschnitt.
24. Felixmüller: Selbstbildnis. Holzschnitt.
25. Unold: Die Strasse. Originallithographie.
26. Caspar: Heimsuchung. Originallithographie.
27. Beeh: Löwe. Originallithographie.
28. Schinnerer: Das Gastmahl. Originallithographie.
29. Meidner: Bildnis. Originallithographie.
30. Beckmann: Pierrot und Maske. Originallithographie.
31. Kokoschka: Bildnis. Lithographie. (Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin.)

Max Beckmann: Selbstbildnis. Handsignierte Originalradierung (nur der Vorzugsausgabe beigegeben).

Die Originallithographie des Umschlages hat Richard Seewald gezeichnet.

Die Blätter von Corinth, Liebermann, Kubin, Pechstein, Unold und Schinnerer sind auch als Einzelblätter, auf der Handpresse hergestellt und von den Künstlern signiert, im Verlag Friedrich Dehne, Leipzig erschienen, das Blatt von Käte Kollwitz bei Emil Richter in Dresden.

* * *

TAFELN




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00057 5049